

Inês Sofia da Silva Martins

Orientadora:

Professora Doutora Graciela Machado

Projeto realizado para obtenção do grau de mestre
em Desenho e Técnicas de Impressão

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
2017

COISAS INTANGÍVEIS

o livro e a materialização do intangível



COISAS INTANGÍVEIS

o livro e a materialização do intangível

book This project arises from the interest in working
object the book as an object and support of represen-
multiple tation of intangible realities. Attention to the
intangible materiality and surface of things comes from
memory the fascination with what I can not touch and
materiality from the restlessness of attributing a physical
 body to what is fleeting. These things (intangible) are all
 that exist or can exist, of corporeal or incorporeal nature,
 and lack the word to translate – of memory, of time, of
 our physical surroundings.

We try to think of the book as a way of translating
 the fragility of these manifestations into an object of
 immediate interaction with the user. In addition to ques-
 tioning what the book can be as an object, the project
 opens the possibility of articulation with other disciplines,
 thinking about the functionalism and aesthetic formalism
 of other formats. The project oscillates on the boundaries
 between digital and material, is open to experimenta-
 tion and involvement in production, traversing drawing,
 photography, engraving, textiles, glass and ceramics. The
 result is hybrid forms: book/art/object.

To show the brief nature of a moment, the work
 is equally intimate in scale, but invites the viewer/user
 to come closer, for a profounder look. There is the need
 to materialize emotions, and in an uncomplicated way,
 to move between the obscurity of sensitive phenomena
 and their transformation into objects, which besides their
 aesthetic appearance, serve their function to be handled
 and transported. They are personal reminders, which
 represent the capture of a moment in time, the moment it
 solidifies in the mind as memory.

Este projeto surge do interesse em trabalhar *livro*
 o livro enquanto objeto e suporte de repre- *objeto*
 sentação de realidades intangíveis. A atenção *múltiplo*
 pela materialidade e superfície das coisas, *intangível*
 vem do fascínio por aquilo em que não con- *memória*
 consigo tocar e da inquietação em atribuir um *materialidade*
 corpo físico ao que é passageiro. Estas coisas (intangíveis)
 é tudo o que existe ou pode existir, de natureza corpórea
 ou incorpórea, e que falta a palavra para traduzir – da
 memória, do tempo, dos nossos arredores físicos.

Procura-se pensar o livro como forma de traduzir a
 fragilidade destas manifestações num objeto de imediata in-
 teração com o usuário. Para além de interrogar o que pode
 ser o livro enquanto objeto, o projeto abre possibilidade de
 articulação com outras disciplinas pensando no funciona-
 lismo e formalismo estético de outros formatos. O projeto
 oscila nas fronteiras entre o digital e o material, é aberto à
 experimentação e envolvimento na produção, percorrendo
 o desenho, fotografia, gravura, têxtil, vidro e cerâmica. O
 resultado são formas híbridas: livro/arte/objecto.

Para mostrar a natureza breve de um momento, o
 trabalho é igualmente íntimo em escala, mas convida o es-
 pectador/usuário a ir mais próximo, para um olhar mais
 demorado. Existe a necessidade de materializar emoções,
 e de forma descomplicada, transitar entre a obscuridade
 de fenómenos sensíveis e a sua transformação em obje-
 tos, que para além da sua aparência estética, servem a
 sua função, de serem manuseados e transportados. São
 memorandos pessoais, que representam a captura de um
 momento no tempo, o momento em que se solidifica na
 mente, como memória.

09 INTRODUÇÃO

12 BREVES NOTAS

P.12 porquê o livro?

P.13-16 do intangível

18 O LIVRO E A PUBLICAÇÃO NA PRÁTICA ARTÍSTICA

P.22-24 digital vs material

P.24-27 o múltiplo entre disciplinas

P.19-22 TERRA, PORTO, 00:00H

P.30-40 OBJETO ROSA

P.43-52 CLOUDY MEMORY

P.53-60 ACHIEVING INVISIBILITY

P.61-62 10 PAPER SCREENS

P.63-72 UNREACHABLE SPACE

P.73-84 SURFACES

P.86-87 PISA TEMPO/PAPEL

41 ENTRE O SENSÍVEL E O INTELIGÍVEL

89 NOTAS CONCLUSIVAS

93 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

97 ÍNDICE DE FIGURAS

Este projeto procura fazer a ligação entre coisas incorpóreas e a materialidade que estas noções podem atingir. Entrelaça noções discordantes de ausência/presença, invisível/visível — fenómenos que são geralmente vistos como incompatíveis — em superfícies e volumes unificados. Expressa sensivelmente ideias, analisa processos e materiais, e através do seu significado atribui-lhes um corpo físico. Analisando o poder destas questões, este projeto usa a ausência e a incerteza como provocações no processo criativo e procura realçar as pequenas nuances daquilo que não conseguimos fixar no tempo.

Com cada adição e mudança que o tempo traz, tentam-se agarrar os minutos, até que inevitavelmente acabam por ficar apenas noções de nostalgia. A memória está presente no trabalho como campo exploratório de realidades intangíveis. Começa como referência a um objeto familiar, mas com o decorrer do projeto persiste e manifesta-se ao contar a história da saudade e apego ao lugar.

Nas nuvens, o movimento fluido e fugaz insinua a sensação da passagem do tempo. Estas manifestam-se como forma no campo material, e ao mesmo tempo afirmando-se com intensidade nos domínios da imaginação. Entre o sonho e a espertina, o fascínio por este e outros fenómenos naturais, começa com o espaço intocável, a beleza das coisas distantes que constantemente se chegam e se afastam, que estão bem à vista, mas nunca se consegue lá chegar.

Como representar então o que é tão pouco apresentável? (Lyotard, 1984)
Pretendo segurar a relação destas noções de realidade

presentes nas pequenas nuances sugeridas entre as coisas, com a receptividade da exploração das sensações ínfimas, ténues, do domínio da percepção. A existência de fenómenos que não se dão à palavra estão presentes na obra de Duchamp (1887-1968), na sua teoria de *infra-mince*, ou *infra-leve* (1945).

A heterogeneidade do tema gera perguntas, a abordagem é instintiva na procura de soluções e a narrativa abstrata. A presença visual do livro e o seu caráter de objeto integra aspetos formais e de produção como via de apresentar soluções às perguntas decorrentes no projeto. Pretende interrogar as suas concepções mais tradicionais e apropriar-se da força limpa, nítida, gentil que dispõe para representar estas coisas intangíveis. Na relação com o tema, as breves notas que seguem e apoiam a introdução, descodificam as motivações do projeto e do porquê do livro como suporte de representação daquilo em que não se consegue tocar.

O trabalho identifica-se e contextualiza-se no conceito de livro dos anos 60, percorre e analisa a pluralidade do tema. Livro de artista, livro-objeto, objetos, múltiplos, publicações, são várias as categorias sob o ponto de vista formal e plástico com que o projeto se confronta.

O interesse avança em criar trabalhos que explorem as propriedades estéticas inerentes ao material, de forma a representar simbolicamente as suas características; como a capacidade do vidro de ser forte e frágil, a delicadeza do têxtil ou a flexibilidade do papel. Viaja entre diferentes áreas (gravura, impressão digital, vidro artístico, cerâmica e têxtil), apresentadas no relatório em bre-

ves relatos tecnológicos. A pesquisa conduz a territórios desconhecidos e que requerem em diferentes momentos da colaboração e ensinamentos dos assistentes técnicos. Neste sentido é importante referenciar os processos tecnológicos onde se alcançam soluções para as questões do projeto. Aliadas à temática do intangível, o trabalho torna-se um veículo para viajar através do tempo, espaço e memória.

1.

Tenho um encanto por livros que me faz aproximar de imediato, com os olhos, mas principalmente com as mãos. O prazer de sentir o papel, de ver as imagens e descobrir o que mais se esconde lá dentro. Gosto de observar a tipografia, o tipo de papel, de perceber a grelha e a construção das páginas. De sentir o tamanho, o peso, e o tipo de encadernação. Como diz Paulo Silveira, “tudo evidenciando que um livro é um objeto. Ele não é obra literária. A obra literária é de escritores, pesquisadores, publicadores. O livro é de artistas, artesãos, editores. É de conformadores” (Silveira, 2001, p.13).

A minha proximidade com o livro surge antes deste mestrado e no contexto do design gráfico. Foi na Holanda que numa prática editorial entrei em contacto com princípios experimentais entre linguagem, imagens e técnicas de forma a desenvolver novas formas de transferência de informação, numa convergência entre arte e o design. Nesta prática aprendi a empurrar as barreiras do campo e comecei a aplicar os meus próprios interesses e histórias pessoais ao mesmo tempo que analisava o meu papel enquanto designer gráfica.

O papel do designer é traduzir conteúdo, e dar-lhe forma. Agora aplico essas bases na prática artística. Essa experiência moldou as minhas ações, e reflete-se no trabalho. Não acredito que a carga conceptual é mais importante que o próprio objeto, tenho sim de encontrar soluções para fazer a ligação entre ambas.

2.

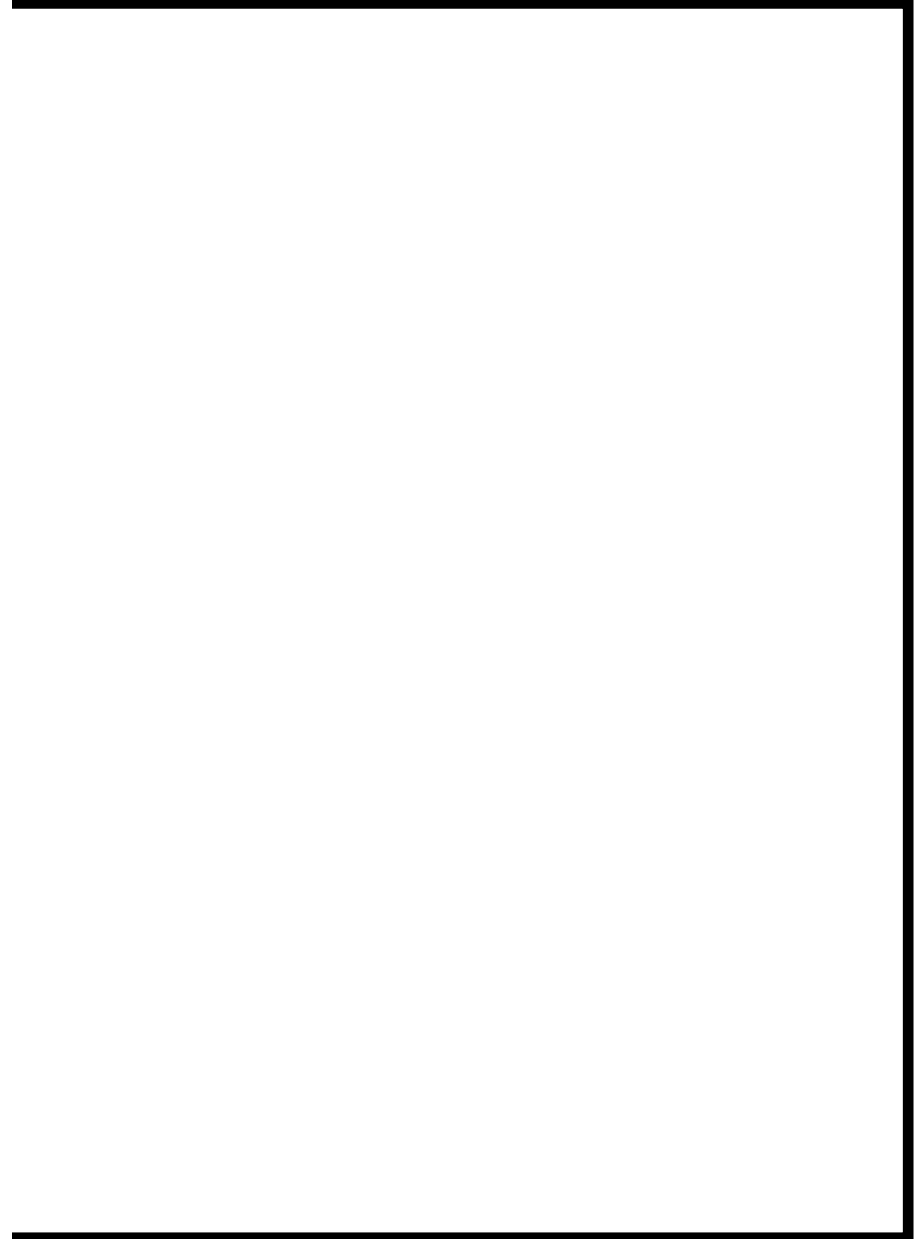


A minha avó Laurinda faz umas bonecas/almofadas e todas as pessoas da família têm uma. Começou a fazer também para as outras crianças da aldeia onde vive, e agora toda a gente as reconhece. Algumas passaram mesmo dos pais para os filhos. Este objeto esteve sempre timidamente presente desde o início do projeto e ao longo do processo. Ao mesmo tempo da pesquisa em tratar de temas como a memória e de encontrar uma justificação para a ansiedade de guardar certos momentos do tempo, outros momentos, todos eles relacionados com a minha avó, foram-se revelando.

Na sua casa, no corredor em que eu passava todos os dias, estava uma fotografia. De duas pessoas numa rua e de um lugar que eu nunca tinha visto. Um dia perguntei que sítio era aquele e porque é que ainda não tinha conhecido aquelas pessoas para quem eu estava sempre a olhar. A minha avó respondeu-me que aquelas pessoas viviam no céu, e eu fiquei admirada por no céu existirem árvores e casas tais como as que eu conhecia aqui, na terra. Até então também nunca me tinha questionado o que era todo aquele espaço azul. A minha avó confirmou-me que aquela fotografia era o céu, e foi nesse dia que me entusiasmei com aquele espaço intocável, – que afinal não era assim tanto. O fascínio pelo céu e outros elementos que fazem parte dele, tanto de dia como de noite, lembra-me também dos seus cadernos. Todos os dias ela descrevia como estava o tempo para comparar com os anos anteriores.

Durante a pesquisa deste projeto queria consultar, fotografar, recolher, mas a casa já não existe, apenas na memória. Os cadernos foram para o lixo, não havia espaço para os guardar. As fotografias perderam-se, e a única coisa que ficou foram as bonecas, guardadas por quem as recebeu. Durante a pesquisa e na reflexão percebi alguns dos porquês, da nostalgia e da inquietação de perda.

Tenho então de fazer objetos pequenos, para que eu os possa transportar, para que tenha espaço para os guardar e tenho de partilhá-los, assim não se vão perder.



Nos anos 1960 e 1970 deu-se a explosão do livro como suporte artístico para o campo das artes visuais, baseado na ideia de liberdade e autonomia, e a sua expansão até aos dias de hoje. A liberdade ecoava nessa altura de luta pela independência na vida social, cultural e nas artes. Estes valores refletem-se na vontade de auto-publicações e de se ser completamente responsável pelo trabalho, no processo e produção.

Com a possibilidade de publicar os trabalhos de forma independente, fora das estruturas tradicionais do comércio ganhou-se também controlo no próprio processo de conteúdo, design, materiais e técnicas de impressão. Num contexto literário, os autores não ficavam mais satisfeitos simplesmente com os textos que escreviam, o design do livro não era mais um fator secundário, mas era uma componente essencial do trabalho. Com o passar do tempo a preocupação com a experiência tornou-se tão valiosa como a própria escrita e a designação de leitor passa a usuário.

Para estes e outros artistas que se dedicaram a esta poética e liberdade artística, fizeram-no com base nas suas habilidades específicas e na sua experiência prática de impressão e, às vezes, de publicação. Vários artistas expressaram-se artisticamente e começaram a publicar os próprios trabalhos como Dieter Roth, Edward Ruscha, Dick Higgins ou Maurizio Nannucci, entre muitos outros. Para estes as questões técnicas de fazer o livro ligavam-se também elas com as design gráfico (tipografia, grelha, papel, etc) (Gilbert, 2016).

Edward Ruscha, em 1963 expandiu a sua produção

artística em que faziam parte pinturas, impressões e desenhos, para livros, ao publicar *Twentysix Gasoline Stations* 1962. Trata-se de uma sequência de 26 fotografias de bombas de gasolina que assinalam a estrada entre Los Angeles, onde viveu, e Oklahoma, onde cresceu. Este livro foi importante como ponto de viragem pois não era como as edições limitadas anteriores de outros artistas. Estes novos livros tinham o intuito de serem baratos (*Twentysix Gasoline Stations* custava cerca de cinco dólares), práticos (cabia dentro do bolso), e existiam em grande quantidade (inicialmente 400 cópias). A ideia não era criar edições únicas e valiosas, mas um produto em massa sem as nuances dos livros feitos à mão, “O que eu quero mesmo é um acabamento profissional, polido e preciso” disse o Artista em 1965 (como citado em Gilbert, 2016). Ruscha criou uma forma de arte barata e acessível para um público mais vasto (Lauf, 1998).

Entre outros dos nomes de quem se dedicou a esta prática, relaciono o meu pensamento como a forma que Edward Ruscha olhou para o potencial do livro como suporte artístico múltiplo e disponível a um maior número de pessoas.

TERRA, PORTO (1/1/2016 00:00H)

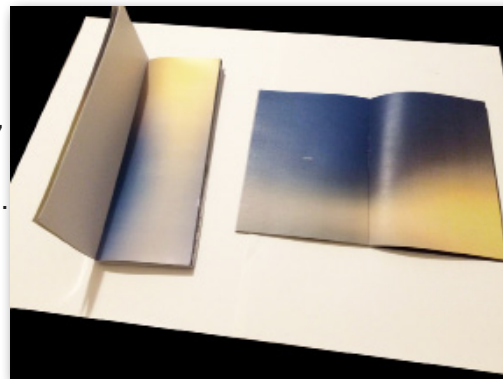
O céu, as estrelas, a lua e os corpos celestes desde sempre fascinaram o homem. Das antigas cosmogonias às mais recentes explorações espaciais, o ser humano preocupa-se com o que não pode ver, tocar, e experienciar diretamente. Interessa-lhe a distância, o significado e o sublime. Ao longo

da história, desenvolvem-se equipamentos cada vez mais sofisticados para capturar imagens do cosmos. Mas, ao mesmo tempo que obtemos imagens cada vez mais apuradas de lugares cada vez mais distantes, sentimos a necessidade de reivindicar este espaço da imaginação (*"The Things One Sees in the Sky"*, 2015).



Stellarium é um programa utilizado por astrónomos que permite ter uma visão realista do céu e das constelações em qualquer ponto do mundo e em qualquer momento do tempo. Aquele espaço infinitamente grande reduzido ao tamanho do ecrã, desimpedido e imediato. A partir da aplicação é possível observar a lua e as constelações; mas o que mais me fascina é a possibilidade de as observar em qualquer ponto do mundo e em qualquer dia e hora — do passado, presente ou futuro.

Terra, Porto, (1/1/2016 00:00h) é assim o nome do primeiro livro feito como parte da pesquisa, uma visão 24 horas de um dia. As coordenadas geográficas apontam para o Porto, o ponto onde me encontro, e onde as luzes e nuvens não me permitem, aqui tenho uma visão clara do céu. O livro surge ao criar uma sequência com vinte e quatro capturas



de ecrã (correspondendo a cada hora do dia). Este livro é uma viagem através do tempo e espaço, em que cada virar da página representa uma hora.

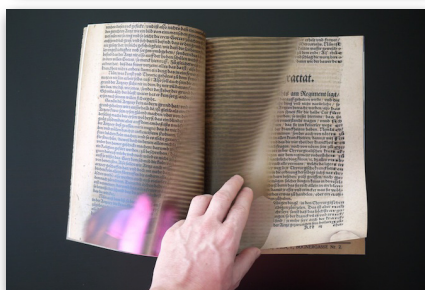
Foram testadas duas versões, similares na abordagem do conteúdo mas que influencia a experiência de modos diferentes (fig.3). No exemplo do lado esquerdo, as imagens são apresentadas pelas páginas dobradas na horizontal e juntas no centro por um elástico. O intuito deste formato seria a possibilidade de as páginas poderem ser retiradas e movimentadas individualmente, observadas sem a interrupção da dobra e se desejado dispostas de forma a percorrer o dia num único relance. A hora escrita no bordo de cada página anuncia a contagem do tempo num primeiro contacto com o livro, e a sua plasticidade acentua ainda mais a sensação de movimento. Contudo, observa-se algumas quebras na leitura das imagens e uma outra opção vem resolver esse problema. O livro é constituído apenas pelo miolo, não existe capa; a primeira e última página apresentam a meia noite e no interior segue-se o ritmo da passagem das horas.

4. *Terra, Porto*, 2016
14 x 18cm, 48 páginas
impressão a laser, Munken Print
White 100g/m

A partir da apropriação de imagens, aprofunda-se a experiência da realidade na passagem do ecrã para a folha de papel. A coerência dos dados científicos, intensifica a maravilha pelos fenómenos naturais na ilusão de controlo do tempo. Este pequeno livro de bolso descodifica a complexidade do infinito e do distante, na proximidade e capacidade de surpresa que se esconde do outro lado da página.

digital versus material

O intercâmbio de imagens na esfera digital tem alimentado o aumento na produção de livros e outros tipos de matéria impressa. Este tipo de livros de artista podem ser considerados publicações híbridas, que existem entre espaços online e offline (Paul Soulellis, 2015). Paul Soulellis, o designer, artista e editor americano fundou em 2013 *The Library of Printed Web*, um arquivo de publicações de artistas *web-to-print*, ou seja, do ecrã para a impressão. Este projeto adquirido pelo MoMA em 2017 “Abraça o movimento fluido entre os domínios materiais e digitais que caracterizam os nossos tempos”¹ (Albers, 2015). Soulellis, projeta e publica publicações que apresentem o trabalho de mais de 180 artistas contem-



porâneos. De acordo com o designer, os artistas da *Printed Web* “executam a publicação investigando múltiplas materialidades e possibilidades de design à medida que suas obras viajam através da internet”² (Senior & Hamerman, 2016). Da coleção de livros de artistas, a biblioteca coletou as várias maneiras pelas quais os artistas usaram o livro como um aspecto integral da sua prática.

Apparition of a distance, however near it may be (2013) é um livro do próprio Soulellis, com imagens fotografadas pelos scanners de livros do Google, que retratam os funcionários a interagir fisicamente com livros dentro do espaço digital do scanner. Estas imagens acidentais são reunidas na publicação impressa de 42 páginas. As imagens, por engano, adicionam fisicalidade humana, movimento e distorção à experiência de consultar o livro estático na janela do ecrã. Essas anomalias geralmente são corrigidas ou removidas, mas por vezes os erros permanecem, tornando-se adições da biblioteca do Google Livros e alterando permanentemente a percepção do conteúdo sobre o visualizador. As fotografias, encontradas na vasta rede de dados, expõem o trabalho humano por trás da criação dos novos arquivos digitais, técnicas normalmente invisíveis e desconhecidas (Soulellis, 2013).

Esta biblioteca situa a publicação experimental num contexto histórico, oferecendo um vocabulário para as novas formas que os artistas pesquisam e se apropriam da informação visual em massa na internet, como a captura de ecrã, a

1. “embraces the fluid movement between material and digital realms that characterizes our age.”

2. “‘perform publishing’ by investigating multiple materialities and design possibilities as their works travel through the network.”

exemplo do livro *Terra, Porto*. Neste sentido, e habituada a trabalhar e a sintetizar informação na era dos computadores e da internet, a apropriação de conteúdo da *web* surge de forma quase instantânea ao desenhar livros. Essas imagens digitais tornam-se material revelador, como no caso do primeiro objeto deste projeto, onde aplico os conhecimentos prévios de edição de informação.

O múltiplo entre disciplinas

Embora o projeto se tenha desenvolvido com base na ligação entre o digital e o material, na continuação do trabalho foi importante ter contato com outro tipo de geração de imagens. A curiosidade e interesse na “infinitude de possibilidades” (Vale, 2012, p.52) do livro, leva à experimentação, e ao envolvimento constante na procura de novas técnicas e materiais. Decidi durante estes dois anos entrar nessa tarefa de criar com o desenho, gravura, vidro, cerâmica e de tudo o que tivesse oportunidade para. Na descoberta de novos assuntos e de novas soluções.

Maurizio Nannucci, é um outro nome já referido anteriormente, e neste sentido relevante na prática e forma como se começa a olhar para as possíveis formas de trabalhar a ideia de livro e a matéria impressa. Nannucci trabalhou também como designer gráfico e fundou Exempla em Florença em 1967, um cooperativo de artistas e editora. O seu campo de pesquisa expandiu-se explorando a linguagem e a interação de disciplinas, questionando desde o início o convívio entre palavras e imagens. Utilizando diferentes



suportes, trabalhou como editor e produtor de edições e múltiplos, assim como livros de artistas, catálogos, gravuras, fotografias, cartazes, etc. Desde as suas edições de néon, os calendários de bolso do tamanho de cartões de crédito, às suas caixas contendo todo o tipo de utensílios, não há nada que Maurizio Nannucci ainda não tenha transformado numa publicação (“Editions and Multiples 1967/2016”, 2016).

Com *Poem*, apropria-se de um carimbo, um instrumento utilizado para marcar documentos, que tem inscrita a palavra “poema”. Vejo desta forma como o artista explora a relação entre linguagem e imagem, e oferece diferentes níveis de percepção do objeto. A sua poética visual consiste na troca de comunicação entre a obra e o espectador. Segundo a sua pesquisa, Nannucci diz: “Eu acredito que a imagem transcende os limites da representação, tornando-se uma imagem mental, virtual, uma imagem nascida de um sonho ou um sonho com olhos bem abertos, uma imagem visualizada e relativa, que pode ser evocada por uma única palavra, um som ou um aroma. O mesmo pode ser dito para imagens que se referem uma à outra e exigem a ausência de um objeto; não as limito, nem as reduzo a uma figura; dou-lhes liberdade e fantástica independência...”³ (como citado em “Where to Start From”, 2015).

3. “I believe that the image transcends the limits of the representation, becoming a mental image, a virtual one, an image born from a dream or a dream with eyes wide open, a visualized and relative image, which can be evoked by a single word, a sound, or a scent. The same can be said for the images that refer to each other and require the absence of an object; I do not limit them, nor do I reduce them to a figure; I give them freedom and fantastic independence...”.

Maurizio Nannucci publicou em 1997 um saco de papel em vermelho, amarelo e azul em que está impressa a frase “Não há nenhuma razão para acreditar que a arte existe”. Vários anos depois o artista enviou este saco aos amigos e familiares por todo o mundo e pediu que andassem com ele pelas ruas e tirassem fotos. Livre das restrições da obra de arte, o saco, um objeto funcional, abandonou os canais habituais de distribuição de meio artístico e fez o seu caminho em diferentes direções.



Na circulação deste objecto o artista faz a sua documentação em forma de livro de artista e torna os seus amigos nos seus colaboradores. As fotos mostram que a cidade é o principal contexto da aparência do saco: na rua, no aeroporto, em lojas, na frente de edifícios ou monumentos e estações ferroviárias. A partir daí, a mensagem ganha periferia, longe das áreas dedicadas à arte. Desde o início do projeto, que oscila entre o perto e o longe: ele propaga-se por Florença, Sydney ou Nova York, foi até Roma, Paris, Vancouver... e por aí em diante. Ninguém sabe quando esta ação pode parar e todos os que andam pelas ruas com o saco cúmplices da sua estratégia, são partes interessadas desta contradição: “*Não há razão para acreditar que a arte existe*. A existência da arte torna-se um problema, mas é ao mesmo tempo a sua resposta: a arte pode estar em toda parte, visível mesmo quando ninguém a espera encontrar” (“Bag Book Back”,

2014). Em tais obras, Nannucci estendeu as teorias artísticas e linguísticas de Marcel Duchamp aprofundando formas de comunicação entre artista, imagem e espectador. Duchamp foi um dos precursores da idéia de múltiplo, ao questionar conjecturas sobre o que a arte deveria ser, e como deveria ser feita. O artista estabeleceu o termo “Readymade”, para descrever a apropriação de objetos utilizados no dia a dia, isolados do seu contexto funcional e elevados à categoria da arte. Na América usavam o termo “ready-made” para distinguir os produtos manufaturados dos artesanais, e em 1913, com *A roda de bicicleta*, Duchamp apropriou-se do termo (“Marcel Duchamp and the Readymade”, s.d.). Ele explicou: “Eu estava interessado em ideias — não simplesmente em produtos visuais”⁴.

Influenciou assim artistas, entre os quais Edward Ruscha e Maurizio Nannucci e o surgimento da arte conceptual no final dos anos 60. Estes questionaram o papel do artista e empurraram barreiras, onde o livro e o conceito de múltiplo tiveram um papel impulsionador.



⁴. “I was interested in ideas — not merely in visual products.” (como citado em “Marcel Duchamp and the Readymade”, s.d., para.1)

OBJETO ROSA

Através de objectos que analisam a possibilidade de se manifestarem através de múltiplos, procura-se sintetizar as sensações e a intangibilidade da memória.

O trabalho desenrolou-se com uma forte componente experimental, pensando em materiais e nas suas características plásticas e funcionais.

Pensar sobre a memória é também pensar sobre a ausência. Este trabalho reflete sobre o tema na relação com as bonecas/almofadas (p.13).



9. Bonecas/almofadas

Na procura de dar forma ao informe, encontra-se similitudes com a ideia do mole, descrito por Nuno Faria (1971) como o que é definido pelo negativo e que foge a designações:

“Trata-se daquilo que não é completamente ou não chega a ser, que vive num espaço intersticial do discurso e que, portanto, traz inscrita a potência da transformação. Interessa em grande medida ao discurso próprio da arte contemporânea aquilo que não obedece a uma estrutura ou a uma matriz predefinidas, aquilo que de se define em negativo, como forma de pensar a ausência, a lacuna ou o vazio. Aquilo que é exceção ou que passa nas malhas da catalogação e da nomeação” (Faria, 2012, p.23).

No processo de observação e desconstrução das bone-

cas, concentrei-me nos valores sociais e múltiplas funções enquanto objeto afetivo, peça decorativa e almofada. Como objeto usado durante o sono, a almofada é, universalmente, vista como um intermediário entre o consciente e o inconsciente, entre a realidade e a ilusão, o sonho e a vigília.



10. Almofada chinesa (960-1279)

Um exemplo de almofada de porcelana da dinastia Song (960-1279), em forma de uma criança que parece estar a descansar. Uma peça da coleção do Palácio Museu em Pequim. O rapaz de ar espirituoso, com a cabeça apoiada nas mãos, a mão direita a segurar uma bola com longas franjas penduradas e as pernas ligeiramente esticadas. A cintura afundada é onde a cabeça descansa. (Li, 2011, p.56)

No Oriente as suas qualidades físicas são sem dúvida distintas. Na China, almofadas de porcelana são as mais apreciadas. Apesar da diferença de material, acredita-se que estas almofadas foram pensadas para influenciar e orientar os sonhos — pela proximidade do objeto com a cabeça. Nos dias de hoje, estas almofadas, de objectos funcionais, passaram a peças decorativas.

As almofadas chinesas, e esta em particular, serviram como referência ao trabalho, ao associar as características físicas tão distintas de um mesmo objeto com o paradoxo existente na representação e materialização do vazio, do mole, do momentâneo. Na significação do espaço negativo — da memória, da ausência — em associação com os dualismos presentes em volta deste objeto, construiu-se um molde da boneca em tecido com as mesmas características das originais e encheu-se com gesso. Uma vez líquido, o gesso deposita-se dentro do corpo da boneca, retendo não só as características da superfície do tecido como o volume do peso aplicado no plano. Transforma-se o interior na forma tangível. Foram feitas várias posições, ao observar a interação com a pessoa e o espaço: elas dobram-se, contraem-se, adaptam-se à superfície e à força dos gestos.



11. Peças em gesso

Foi na oficina de cerâmica da Faculdade de Belas Artes do Porto, que se realizaram diferentes testes com gesso e porcelana (ver relato tecnológico p.37-40).

Com a secagem rápida do gesso, o material retém a deslocação dos movimentos. Uma outra versão em porcelana, pintada com pigmento rosa, que em contraste com a vitrifi-

12. Rachel Whiteread, *Untitled (Pink Torso)*, 1995

cação torna a peça mais afetiva. A porcelana é um material frio e brilhante, e a cor transmite o caráter afetivo e sensitivo do projeto. Sobre a melancolia destas peças, o tom rosa na translucidez da porcelana, deixa a aura de momentos passados e faz a ausência sentir-se tangível.



A memória e ausência são ilustradas também nas esculturas de Rachel Whiteread precisamente através do espaço negativo. Com o mesmo processo aqui utilizado de moldes, retira as impressões do ambiente e objetos à sua volta — como o espaço interior de uma casa ou estantes de bibliotecas. Mas também de objetos mais pequenos, como uma botija de água quente (fig.12), colchões, ou caixas. Relaciona-se o trabalho no método utilizado e no eco emocional das suas peças. Como exemplo, a sua obra *Embankment* surgiu a partir de uma caixa que pertencia à sua mãe e que encontrou enquanto visitava a casa pouco tempo depois de ela morrer. Whiteread encheu caixas com gesso, depois retirou-as deixando um molde perfeito com todas as mossas e detalhes. A artista queria manter a qualidade de recipiente do objeto, e de modo a dar a sensação de um interior, reproduziu a forma em polietileno translúcido (um dos tipos de plásticos mais baratos e comuns); e ao invés de fazer objetos preciosos, construiu milhares. Uma imagem asfixiante que se revela quando o espectador se começa a aproximar (“The unilever series: Rachel Whiteread: *Embankment*”, 2005).

Como resultado deste exercício, o objeto final vem acompanhado de uma fotografia impressa em cartão. Durante a pesquisa, e como preparação para o molde das peças em gesso e cerâmica, construiu-se em contacto e na partilha com a

minha avó uma das suas bonecas; percebeu-se o processo de construção e as medidas. Nesse dia tirei uma fotografia analógica para registrar o processo. Complementa o objeto como referência à identidade e motivação do múltiplo.

13. Objeto rosa, 2016
dimensões variáveis
objeto decorativo em porcelana + postal

Entre a intimidade e significado coletivo, esta peça aplica o potencial maleável dos suportes aos momentos mais efêmeros e fugidios.





(1) Construiu-se um exemplar da boneca com as mesmas características exteriores das originais, em tecido e com todos os detalhes gráficos bordados.



Em vez de encher a boneca com esponja, enche-se com gesso líquido.

Deste modo, o tecido utilizado foi diferente do habitual, mais espesso e resistente. Não só de modo a conter o gesso mas também para ao tirar, uma vez de seco, não rasgar. A solução da boneca servir como próprio molde permite autenticidade no contacto momentâneo do gesso líquido com o corpo do objeto. O bordado, a textura do tecido, as dobras, o volume — todos os detalhes — ficam automaticamente retidos na



peça de gesso. (2) Através de uma abertura superior, onde vai entrar o gesso, virou-se o tecido às avessas e encheu-se com o gesso líquido. (3) Rapidamente, antes de começar a secar, posicionaram-se as peças em diferentes posições.

(4) Depois de seco, abre-se a costura do tecido retirando a peça de gesso do seu interior. Na análise do funcionalismo e relação do objeto com a pessoa e o



espaço, as posições foram pensadas a adaptar-se a ambas as situações.

O mesmo método repetiu-se com porcelana, embora a cozedura e o vidrado tornem o processo mais complexo.

(5) Misturou-se o pó de porcelana com água até criar a consistência necessária e encher o molde de tecido.



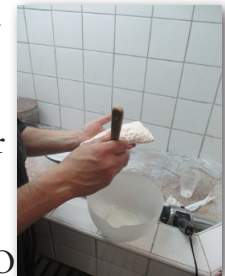
(6) Repetiu-se o mesmo processo do gesso: secar por algumas horas (com a porcelana demora mais tempo) e depois abrir o tecido pelas costuras para retirar a peça.

(7) O facto de a porcelana encolher ao perder a água, revela rugas devidas ao repuxar do tecido. Já o mesmo não



acontece com o gesso. Ao lado de tecido verifica-se a semelhança das marcas. (8) Foi aplicado esmalte transparente semi-mate⁵. (9) Resultado final depois de ir ao forno e ser

aplicado pigmento rosa. Ao contrário do gesso a superfície lisa e brilhante da porcelana, torna a peça mais fria e distante. O pigmento rosa foi aplicado como referência ao caráter afetuoso e sensitivo do projeto.



5. Desenvolvimento da aplicação de vidrado nas oficinas de cerâmica da FBAUP, com apoio técnico de Joaquim.

Num vaivém entre a significação verbal e visual do lugar obscuro entre o visível e o invisível, o real e o sensível, a ausência e a presença no projeto, estabelecem-se equivalências com a noção duchampiana de *infra-mince*.

Este local de silêncios e mistérios, quase sempre imperceptível, e de impossível explicação é uma constante nas ideias de Duchamp – “(...) um espaço intersticial capaz de concentrar uma intensidade poética, expressiva e conceitual, dotada do poder máximo da (re)descoberta, porque atua na periferia do conhecimento artístico, linguístico e científico, isto é, no afastamento dos campos centrados e delimitados das certezas. Trata-se de agir no intervalo, no tempo em retard (em demora) ou na recuperação e conversão de energias ínfimas e dispersas, através de um procedimento desviante de unificar em energia realidades que as certezas nos habituam a opor, tornando-as equivalentes, porque tudo é a mesma coisa e cada coisa pode ser transformada no seu contrário.” (Rodrigues, 1994, p. 8)

A teoria de Duchamp, atua assim nesse espaço entre palavras e imagens, assunto e pensamento; territórios abstratos que se manifestam através do visível. A referência ao *infra-mince* procura concentrar-se no que o termo tem de mais essencial e peculiar: a acção na recolha de diversidades e na sua transformação, da extrema sutileza e que exige uma perspicaz sensibilidade. (Gouveia, 2012)

O interesse aqui recai no território da imaginação poética e na consideração deste entre-dimensões. Ao considerar a ideia de *infra-mince*, penso sobre os assuntos tratados na experiência de traduzir o que é imperceptível, frágil e passageiro. Esta noção está presente em todos os

trabalhos, na procura de um novo espaço neste entre-dois da dimensão *infra-leve*. Nesse espaço entre, onde o assunto e o objecto começam um diálogo.

Ao percorrer a lista de *infra-minces* de Duchamp, memorizei a nota nº06 e nº16 referente à alegoria.

infra-mince nº06 *l' allégorie / (en général) /
est une application / de l' infra mince
a alegoria / (em geral) /
é uma aplicação / a infra mince*

infra-mince nº16 *Allégorie d'oubli
alegoria do esquecimento*

(como citado em Gouveia, 2012, p.46)

Foi na observação do raciocínio de Duchamp e no pensamento de Walter Benjamin (1892) quando descreve que “A consciência do carácter efémero das coisas, e a preocupação de as tornar eternas, para as salvar, é um dos motivos mais fortes da alegoria” (como citado em Huchet, 2015, p.46) que associo o termo com a problemática do projeto.

O que pode ser entendido como fragilidade, exige sensibilidade, acompanhada da imaginação, e a emoção surge como técnica de exploração operativa e expressiva na tradução visual de significados.

CLOUDY MEMORY

Na interação entre disciplinas, *cloudy memory* procura salvar e representar a efemeridade da memória através do têxtil. O envolvimento com este material manifesta-se na configuração visual do fugaz pelas suas características leves e maleáveis, e na proximidade com o tecido que começa com as bonecas/almofadas (p.13). Durante a pesquisa, em que se procurou desenhar com o têxtil, foi aplicada a técnica *devoré*. O *devoré* atua em tecidos mistos (tecidos com fibras de origem celulósica e de origem animal ou sintética) através de um processo químico, destruindo as fibras celulósicas. Esta técnica é normalmente utilizada em veludos ou outros tecidos com uma base mais sólida de modo a criar um padrão semi-transparente (ver relato tecnológico p.50-51). Derivado ao tipo de tecido utilizado inicialmente o projeto desenvolveu um novo resultado; como se retirasse fio por fio da trama do têxtil. A utilização desta técnica surgiu da vontade em criar transparências e formas incontroladas, inspiradas na fragilidade das nuvens, criando vulnerabilidade no próprio suporte. Neste processo parte da trama desaparece, tal como as recordações que o tempo acaba por consumir.

Na observação do céu, presente desde o início do projeto, comecei a reunir desenhos e também fotografias. De forma a anotar a variedade de formas construídas pelas nuvens que presenciei em diferentes locais, horas e climas. A articulação destes registos com os desenhos nos têxteis, surgiram apoiados no estudo das nuvens de Constable (1776), e no balanço poético que faz em articulação com a compreensão científica. Numa coleção de cópias feitas por Constable de um livro de desenho de Alexander Cozens (1717) , *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* 1785, este publicou uma série de esquemas de nuvens para uso dos seus alunos, ensinando

ao estudante uma variedade de céus: “19)Nuvens listradas na parte inferior do céu”⁶; “20)Metade nuvens metade plano, as nuvens mais escuras do que a parte plana ou azul e mais escuro na parte superior do que na inferior”⁷; “22)Metade nuvem metade plano, as nuvens mais claras do que a parte plana, e mais sombrias na parte superior do que na parte inferior. Tinta duas vezes na parte lisa e uma vez nas nuvens”⁸; com todo o tipo de combinações, comparações e permutações. Para além de Cozens, o interesse de Constable pelos mais esquivos fenómenos do mundo visível aproxima-se também da posição do seu compatriota e contemporâneo Lord Howard que deu forma ao ilimitado ao classificar as nuvens em cúmulos, cirros e estratos. Com estas referências Constable aprofundou a sua consciência sobre as nuvens através da classificação visual, mas não se limitou ao estudo rigoroso e compreensão científica dos fenómenos. Fez a sua articulação e revisão, e foi para além da sua objetividade. (Gombrich, 1986)

Este trabalho concentra-se em desviar a atenção de imagens arquetípicas e considerar como a visão da natureza é influenciada pela memória visual que se constrói ao longo do tempo. Os desenhos são simples representações de nuvens, do céu em mutação, e as imagens criadas no tecido criam



6. “19)Streaky Clouds at the Bottom of the Sky”



7. “20)Half Clouds Half Plain, the Clouds Darker than the Plain or Blue Part, and Darker at the Top than the Bottom”



8. “22)Half Cloud Half Plain, the Clouds Lighter than the Plain Part, and Darker at the Top than the Bottom. The Tint Twice Over in the Plain Part, and Once in the Clouds”

Alexander Cozens, *A New Method for Assisting the Invention in the Composition of Landscape*, 1717–1786 Photo © Tate CC-BY-NC-ND 3.0 <http://www.tate.org.uk>

a sensação de irreabilidade e sonho. Outra particularidade da técnica usada, é que ao longo do processo de desenhar com a pasta, queimar e lavar, a imagem perde a sua definição até ao resultado final. A quantidade de variantes e a linguagem que passa para o tecido, elimina a intenção objectiva da representação de nuvens e as linhas tornam-se inconscientes.

Estes dois anos dividiram-se entre lugares: o Porto onde passei a maior parte do tempo, Wroclaw onde desenvolvi trabalho durante quatro meses, e Berlim onde terminei o projeto. Este afastamento entre locais e o desconforto que estas experiências provocam, permitem ao mesmo tempo a sensibilidade para os temas saudosos com que lido no projeto. Causam a nostalgia e acabo por contar essas histórias através dos objectos.

O termo *homesickness*, que em Português será saudades de casa, manifesta-se na fixação em objetos, da casa, do lugar, da família, do país. É uma experiência universal e influenciada em parte pela mudança do clima. Estas transformações do céu sentem-se com mais intensidade e leva-nos a cobiçar diferentes cenários. Estes pedaços de tecido funcionam como uma máscara, são um filtro para a visão, da paisagem que fica na memória e que quer ser recordada.

O livro contempla as transmutações que se observam no céu através de digitalizações dos tecidos. No final um desenho original e de maior formato no próprio têxtil é incorporado na encadernação, cosido juntamente com as páginas.

O envolvimento físico com o objeto representa a empatia entre o mundo natural e as memórias que são íntimas mas também universais, na sua expressão de nostalgia, quer na presença como na ausência de uma paisagem melhor.



Ao trabalhar com este tipo de formatos é necessário conhecer e compreender diferentes tipos de encadernação e soluções técnicas que correspondam à intenção e envolvimento de cada livro. Neste caso específico, pretendia-se que o livro tivesse uma lombada flexível, leve ao folhear e que o pedaço de têxtil fosse incorporado na própria encadernação, com a possibilidade de ser retirado e usado como um elemento extra. As páginas são individuais, coladas e reforçadas com linha de algodão. Na lombada foi utilizada fita adesiva de tecido para encadernação. Normalmente utilizada para reparar ou fortalecer a espinha do livro, aqui também como decisão estética e prática. Ao mesmo tempo que prende o têxtil às páginas de papel, faz a ponte de ligação com o material, pela sua cor e textura. Esta fita de tecido fica por isso visível, a capa é solta e prende entre as páginas e o têxtil.

24. Cloudy Memory, 2017
dimensões variáveis
impressão a laser, Novatech digital Silk Mate 130 g/m



Para adquirir a pasta *devoré* contactou-se algumas empresas de têxtil em Portugal. Um dos sítios indicou o seu fornecedor, Gilaba, uma empresa especializada em produtos químicos no Porto. Excepcionalmente venderam um 1 Kg da pasta devoré+catalisador, normalmente o mínimo são 5kg.

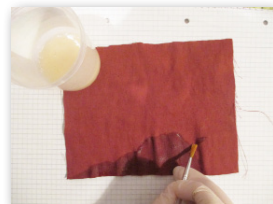


(1) É necessário misturar o catalisador à pasta *devoré* de modo a ativar e acelerar a reacção química. As instruções técnicas foram fornecidas pela empresa. Tratando-se de um produto tóxico, é importante traba-

lhar com luvas e em local com boa ventilação. (2) Desenho previamente a lápis no tecido e depois pinto a área com a pasta.



(3) E deixa-se secar por algumas horas.



(4) O processo de termofixação é normalmente

feito através de máquinas especializadas, de modo a que o produto reaja ao calor e corroa as fibras de algodão.



Também funciona com o ferro de engomar. (5) O último passo é lavar o tecido com água. As fibras de algodão começam a soltar-se automaticamente.



Os resultados não foram imediatos, nas primeiras aplicações o tecido continuava intacto. Foi preciso observar, repetir o processo e perceber como controlar o calor do ferro. Também foram feitos vários testes com diferentes tipos de tecido. É necessário que na sua constituição tenham algodão ou viscose e material sintético. O efeito criado é também diferente consoante a estrutura do têxtil. O devoré é habitualmente aplicado em tecidos que permitem criar um efeito semitransparente e de relevo em seda e veludo. Neste caso, as linhas de algodão são corroidas e as sintéticas permanecem.



Durante um semestre a desenvolver trabalho na Polónia⁹, tive oportunidade de articulação e contacto com diferentes técnicas e departamentos, que permitiu ao projeto criar um corpo diversificado, em termos de formatos e materiais. A multiplicidade desperta a atenção para possibilidades organizadas na experimentação do livro e outras variantes. Fazendo a ligação entre materiais e a matéria impressa, trabalha-se a troca de informação e configurações, num momento de obsessão por nuvens e transparência.

ACHIEVING INVISIBILITY I

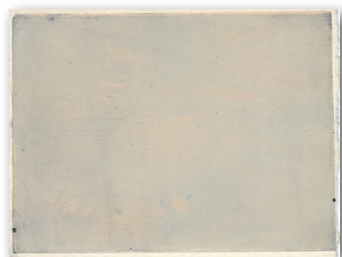
Foi entre a análise dos desenhos criados no têxtil (p.46) e o que seria o próximo passo no projeto, que me fixei no espaço invisível. As linhas flutuantes do tecido revelavam-se sugestivas na oscilação entre os planos, e dá a sensação que algo se esconde no espaço. E se existisse a possibilidade desse espaço se tornar numa outra coisa?

Ao observar o potencial destes tecidos como matriz realizei, no campo da gravura, variados testes de modo a que, com um olhar mais atento, me aproxime destes desenhos e explore possíveis derivações.

Ao partir das digitalizações dos têxteis, passei as imagens para a chapa através de electrografia. Foram gravadas quatro pequenas chapas: com variações de positivo e negativo, tamanho real e aumento da imagem.

Testou-se diferentes cores, opacidade e sobreposição. Aos testes com transferência electrográfica — impressão xerox com impressora corrente — antecederam outros com verniz mole, impressão direta e transferência para acrílico. De forma indireta, a partir de matriz em zinco, ou direta, com a impregnação direta do têxtil e a sua impressão sobre papel. Deu-se continuação à transferência electrográfica pois foi a

que possibilitou melhores resultados na definição e textura. A par desta também a impressão direta se mostrou eficaz na fixação e suavidade das imagens. Ao imprimir em contacto com o tecido é possível obter não só relevo — que interessa ao toque — mas também os movimentos das linhas, vão gerar sempre mínimas mas inesperadas variações. Reproduz-se a sensação flutuante das imagens para papéis que se identificam com a fragilidade do tema (fig.33).

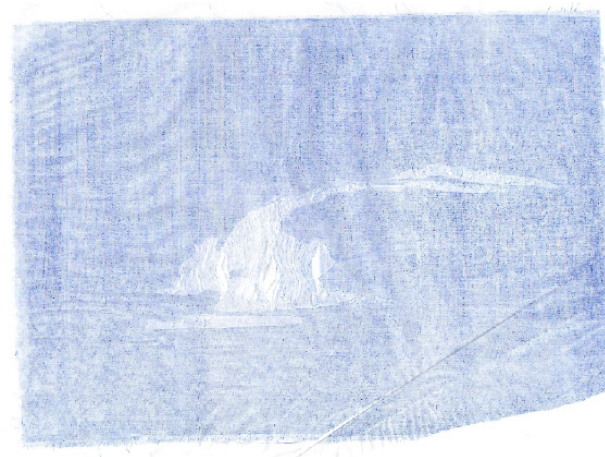


32. Testes de gravura com transferência electrográfica



9. Durante o semestre na Eugeniusz Geppert Academy of Fine Arts, em Wrocław, foi desenvolvido trabalho do ateliê de Gravura, Impressão Digital e Experimental, Encadernação e Vidro Artístico.

De forma a reunir os testes realizados e refletir sobre os resultados foram depois reproduzidas, em forma de livro, ampliações das gravuras acompanhadas de uma impressão em grande formato para uma visão mais abrangente. O livro permite guardar as imagens, influencia a experiência da observação, e a partilha incentiva o entendimento na significação dos testes criados.



33. Testes de gravura com impressão direta

Não estava a conseguir encontrar com a gravura as respostas que procurava na tradução das linhas e do espaço deixado pelo têxtil; por isso insisti nas imagens com a rapidez e controlo da impressão digital. Este poster+livro apresenta as limitações, falhas e também qualidades do que se produziu, valoriza o erro e apresenta-o como conteúdo.

34. Achieving Invisibility I, 2016
impressão a laser,
Poster: 138 x 98 cm
Livro: 29 x 41 cm

ACHIEVING INVISIBILITY II

Com outra versão produzida inteiramente na relação com a imagem digital conseguiram-se resultados mais satisfatórios na tradução do potencial sensitivo e de diálogo do espaço ocupado por estas linhas/nuvens.

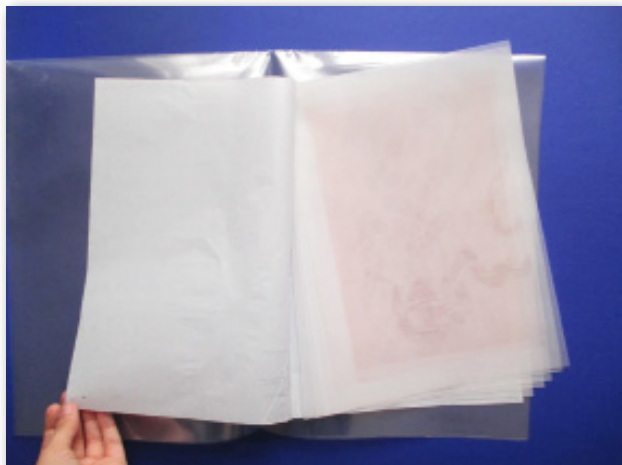
Trabalharam-se digitalmente imagens fotográficas do tecido, com inversão dos valores tonais e manipulação de cores. Este exercício permite um maior controlo sobre as áreas que se querem evidenciar e atenuar as irregularidades. O exercício evoluiu com testes de impressões a laser em acetato, com formas sem fundo que se constroem apenas com a sobreposição das linhas.

Na procura exaustiva da transparência, a possibilidade de imprimir em acetato e em grande formato permitiu testar a flexibilidade do plástico criando sobreposição de imagens. A dobra resultou num poster/capa, um gênero de arquivo com imagens dos tecidos editadas digitalmente. Ao abrir o poster não se conseguem ver as linhas, que são impressas em tons claros, só ao dobrar se conseguem ler as diferentes camadas. A rigidez do acetato e o tamanho dificultam a manobra e quase de forma elástica o poster volta à sua forma original. Foi interessante testar a capacidade do plástico com a dobra e adicionar as qualidades translúcidas ao projeto na relação com o livro. Associo esta procura com *Between Transparency and the Invisible*, da artista Gego (1912), uma exposição que percorre a relação entre luz e linha. Gego descreveu a transparência como o resultado mais importante da sua obra, pois esta qualidade aplicada num volume permitia-lhe apreciar uma forma de todos os pontos de vista. Entre o plano e o espaço, o trabalho da artista encontra-se no limiar: na ambiguidade do que por um lado são os seus desenhos - com sequências de linhas que parecem mover-

-se na folha de papel; por outro as suas construções tridimensionais. (Manrique, J., Ramírez, M., & Zegher, C., 2006) Pensa-se sobre o espaço deixado pelo desaparecimento, a entre-dimensão invisível a olho nú, tanto como idéia como um objeto material. As camadas permitem o movimento das linhas no plano e no espaço, flutuam na transparência num exercício de visível e invisível. Uma quarta dimensão física e temporal também presente no conceito de infra-mince. Nas 46 notas de Duchamp este declarou o que não pode ser definido, mas só pode ser descrito por exemplos. A subtileza e sensibilidade na representação do que é quase, mas não completamente insubstancial. Dedico o trabalho a decifrar sensações e a traduzir a experiência sensorial em objetos, “fazer com o quase nada, o quase imperceptível ou com o invisível”. (Huchet, 2015, p.41)

O trabalho fixou-se por algum tempo na reprodução das imagens criadas no têxtil, mas acabei por perceber que o interesse estava na relação com esse material e que a passagem para outros suportes não era o pretendido. No entanto abriu possibilidade de articulação com materiais que se mostraram significativos na relação com a representação das coisas intangíveis. Dessa forma a insatisfação ocorreu não pelo fator impulsivo entre disciplinas, mas por sentir que a linguagem entre assunto e matéria não estava a ser conseguido.

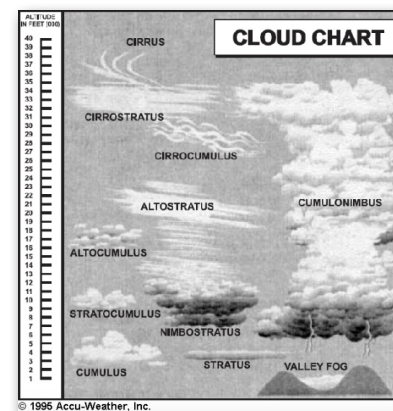
35.Achieving Invisibility II, 2017
impressão a laser em acetado e papel vegetal
Poster: 138 x 98 cm
Folhas: 29,7 x 21 cm



10 PAPER SCREENS

Este exercício analisa o conteúdo ambíguo entre o espaço real e virtual, na captura do que a mão não pode tocar, segurar e apertar.

Deve-se ao trabalho científico de Lord Howard, referido anteriormente, a classificação das nuvens ostentando a sua mutabilidade, dando forma ao que é incorpóreo e variável. Os dez tipos básicos de nuvens fazem parte do sistema moderno de classificação na troposfera (a camada mais baixa da atmosfera), e variam na sua forma e altitude: stratus, stratocumulus, nimbostratus, cumulus, altostratus, altocumulus, cirrus, cirrocumulus, cirrostratus, cumulonimbus.



36. Gráfico com tipos de nuvens

Dez representações realistas de nuvens segundo a sua classificação foram criadas digitalmente. Segundo as suas características, cada representação corresponde a um ficheiro onde se lê o nome do tipo de nuvem que está a ser gerado.

Estes desenhos intocáveis no monitor saltam para uma série de cartões, que se apresentam com uma outra impressão digital em tecido. A imagem impressa neste segundo material destoa ao ser confrontado com a superfície da tela

do ecrã. A composição de nuvens que simula o céu foi criado a partir destes mesmos desenhos digitais. Mas a suavidade e leveza parecem manter as nuvens em suspensão, como se toca-se num pedaço de céu.

Na tarefa sensível da representação do intangível o ecrã oferece um espaço de segurança e controlo. Considerando o conhecimento científico do disforme, estabelecido sobre a razão e lógica, esta série de cartões/postais apresenta o conteúdo gerado em tempo real e expande a informação para o espaço material. Estendendo a realidade física para suportes comunicativos.

37. 10 paper screens, 2017
impressão a laser em tecido e papel, com elástico
Tecido: 100 x 25 cm
Cartões: 29,7 x 21 cm

UNREACHABLE SPACE

Ainda da observação das nuvens, estes seis postais em vidro fazem pela forma e tamanho referência à matéria impressa, enquanto analisam a interação entre estas duas disciplinas. O material foi escolhido pela profundidade e vulnerabilidade em relação com os conceitos tratados, enquanto analisa o lugar inalcançável da memória. Ao contrário de um postal de papel, estes exigem serem guardados com muito mais cuidado. Funcionam em conjunto, ou individualmente, e cada postal ilustra uma imagem diferente do céu (ver relato tecnológico p.66-69).

São apresentados numa caixa dando ênfase à ideia mais tradicional dos postais de papel. Quando fechada, pode ler-se na parte da frente o título Unreachable Space, em relevo, assim como na parte de trás as linhas gráficas dos típicos postais. Dentro da caixa, as diferentes camadas captam a dispersão e sensação fugidia das nuvens, aquela paisagem que está diante dos nossos olhos mas que nunca conseguimos alcançar.



O vidro utilizado foi *bullseye*, pela particularidade das cores, pela possibilidade de trabalhar uma espessura tão fina, e pela característica plástica que a altas temperaturas cria ínfimas bolhas no interior. Vários testes foram feitos de forma a encontrar as melhores nuvens, e o melhor céu. No final o processo de desenho no vidro foi desenvolvido com jato de areia, o que permitiu diferentes níveis de profundidade, e preencher esses espaços com pó de vidro, seguido da técnica de fusão.

Este formato contraria um pouco a concepção de um objeto múltiplo e acessível. A sua concepção é minuciosa e demorada, inserindo-se na categoria de objeto escultórico e edição única. No entanto o exercício surgiu da possibilidade dos postais funcionarem também de forma individual, são para ser manuseados e retirados da caixa, e essa liberdade fica presente.

38. Unreachable Space, 2017
6 postais em vidro com caixa
21 x 15 x 7 cm

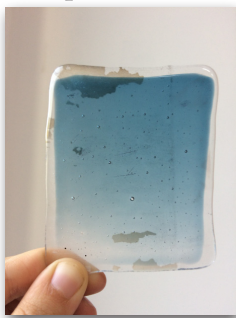
Para a produção dos postais, realizaram-se testes com diferentes técnicas de modo a encontrar a melhor solução para o efeito desejado na representação das nuvens. O desafio na concepção desta peça relacionou-se principalmente em passar as características físicas de um postal de papel para o vidro: a espessura, o peso, a plasticidade. Neste sentido, tendo em conta as particularidades do projeto e o uso de cor, as assistentes de vidro artístico da Faculdade de Wroclaw, aconselharam o tipo de vidro para este projeto, que seria *bullseye glass*.

(1) Cada postal representa a captura de uma nuvem, e nesse sentido, o primeiro passo seria encontrar um “fundo” representativo do céu. Foram utilizados dois tipos de vidro azul e outro transparente. Cada postal usa uma combinação diferente de duas camadas de vidro fundido no forno:

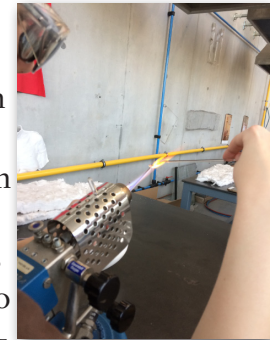
1. transparente + transparente
2. indigo tint + transparente
3. indigo tint + indigo tint
4. midnight blue + transparente
5. midnight blue + indigo tint
6. midnight blue + midnight blue



Estas combinações permitem uma gradação que transmite a sensação de tempo e profundidade. O vidro oferece múltiplas possibilidades com efeitos de transparência; na combinação de duas camadas de vidro é também possível lixar e acentuar diferentes níveis de cor e opacidade. (2) Num segundo momento testaram-se técnicas para a representação das nuvens:



No maçarico trabalha-se o vidro derretido moldando formas com o movimento das mãos. Fundem-se cores, em tons de branco e azul e constroem-se pequenas nuvens: formas simples, com diferentes composições de cor e transparência. (2.1) Depois fundem-se estas pequenas formas com a base: no forno as peças derretem unem-se e dissipam-se. O efeito criado não é o pretendido. Procuram-se imagens mais suaves, que se propaguem pelo fundo do postal, e que não fiquem apenas pela superfície.



(3) Outra técnica testada, e a escolhida para o processo final, foi desenhar previamente com jato de areia. O jato permite escavar no vidro, retirar o material criando diferentes níveis de profundidade. Permite também desenhar com precisão no vidro (o que não acontece no processo anterior). O processo baseia-se na aplicação de máscaras resistentes - papel auto-colante ou camada de gel - seguida de foscagem com jato de areia. (3.1)



Vai ao forno para polir os sulcos criados e de seguida preenche-se com pó de vidro. Repete-se a passagem pelo forno e o pó funde-se com a base. Este desenho retido no vidro possibilita assim uma imagem baseada no volume, vazio e imaterialidade que caracteriza as nuvens.



(4) A construção do objeto final passou pela concretização de seis postais de vidro mais uma caixa onde estes se apresentam.

postais:

(4.1) Previamente fizeram-se desenhos técnicos com as medidas dos postais, juntamente com os desenhos ilustrativos que estes iriam conter. (4.2) Depois de encomendar o vidro necessário, que chega em grandes formatos, corta-se com a medida pretendida acrescentando uma margem de 1cm. (4.3) Combinando duas camadas de cores para a base, o vidro funde-se no forno.



(4.4) Depois de arrefecer é preciso desenhar a imagem no vidro com marcador. Para um enquadramento mais preciso, apoia-se a base sobre uma folha que contém o desenho. (4.5) Depois de proteger a área envolvente ao desenho, retira-se material com jato de areia. Retira-se a



película protetora, limpa-se a sujidade e vai novamente ao forno para polir a superfície. (4.6) Depois preenche-se as áreas com pó de vidro. As cores deste pó foram conseguidas ao cortar vidro bullseye em pedaços pequenos e

depois esmagados manualmente com um almofariz. Desta forma consegue-se obter os mesmos tons e conjugar as cores com a base do postal para um efeito incorpóreo das nuvens. (4.7) Repete-se a passagem pelo forno para fusão



do pó de vidro com a base do postal. (4.8) Segue-se um longo e demorado processo de lixamento para obtenção da espessura desejada e polimento das peças. A opção por placas de vidro de espessura reduzida, coloca dificuldades acrescidas no acabamento da peça por polimento.

Dada a fragilidade das peças e falta de experiência no manuseamento de equipamentos e materiais, algumas das etapas foram efetuadas pela equipa técnica. (4.9) Corta-se o vidro. Na fase final para acertar a espessura e polir foi necessário fazê-lo manualmente com pó de lixa sobre uma superfície de vidro para garantir que nenhuma peça se partia.



caixa:

(5) Construída nas oficinas de encadernação da Faculdade de Wrocław, esta caixa apresenta a série de postais, ao mesmo tempo que os protege e transporta.

(5.1) Num primeiro passo foram construídas divisórias no interior da caixa que mantêm os postais na vertical e os impedem de tocar uns nos outros (para não partir). Esta era a questão mais sensível na construção do objecto, por isso teve de se testar medidas e garantir que a estrutura era forte de forma a manter os postais. (5.2) Depois constrói-se a estrutura em cartão e reveste-se a caixa e as divisórias com tela branca de encadernação. (5.3) Na caixa é embutida tipografia com relevo, com informações de conteúdo e elementos gráficos como referência aos típicos postais de papel.

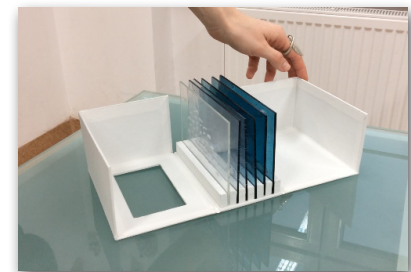
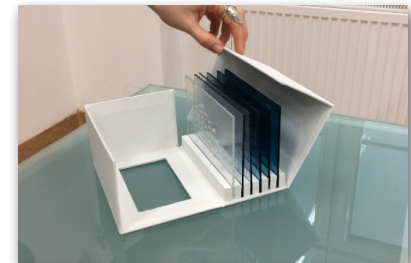
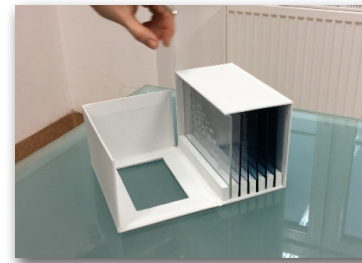
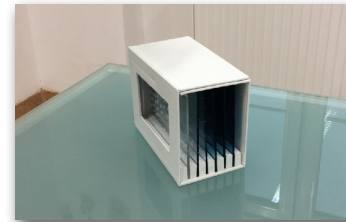
Fechada, a caixa apresenta uma abertura



na parte frontal que permite observar a imagem dos postais; e na parte de trás os elementos gráficos referidos anteriormente. Foi desenhada e pensada na experiên-



cia de observação e interação do usuário com os postais, ao mesmo tempo que se preocupa em resolver problemas técnicos relacionados com o carácter frágil das peças. Os postais podem assim ser retirados facilmente, observados e manuseados individualmente ou em conjunto.



SURFACES

Concretizados vários projetos que permitiram tratar a transferência e a impressão direta e indireta, coube encontrar uma relação com os materiais da gravura – a matriz.

Refletiu-se sobre as possibilidades técnicas em relação com a dobra. No âmbito da cadeira Meios e Técnicas do Desenho

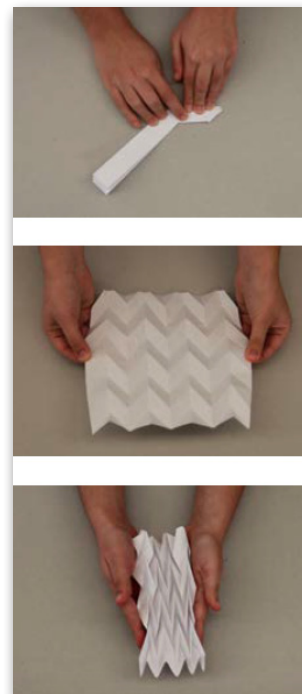
e Impressão, unidade curricular do primeiro ano do mestrado, foi produzido um projecto e uma pesquisa sobre a tridimensionalidade do papel, realizando exercícios com o princípio da dobragem e corte.

Nesto projeto pesquisei sobre a dobra no contexto da técnica *tesselation* (fig.57): esta técnica de origami é caracterizada pela possibilidade de uma folha de papel resultar num plano bidimensional ou tridimensional, pela repetição de figuras sem lacunas ou sobreposições.

Interessada em como experienciamos e nos relacionamos com

os nossos arredores físicos, este trabalho surge no campo da gravura ao experimentar a manipulação e revelação de superfícies tridimensionais num plano bidimensional. As imagens geradas em gravura são articuladas, e servem como conteúdo, na concepção de um novo livro.

A dobra, o amachucar, são marcas vulgares que se criam no manuseamento diário com a folha de papel, e que aqui se repetem com o latão. Com esta chapa, extremamente fina, constroem-se formas, expondo a materialidade do metal em





56. Chapas de latão dobradas

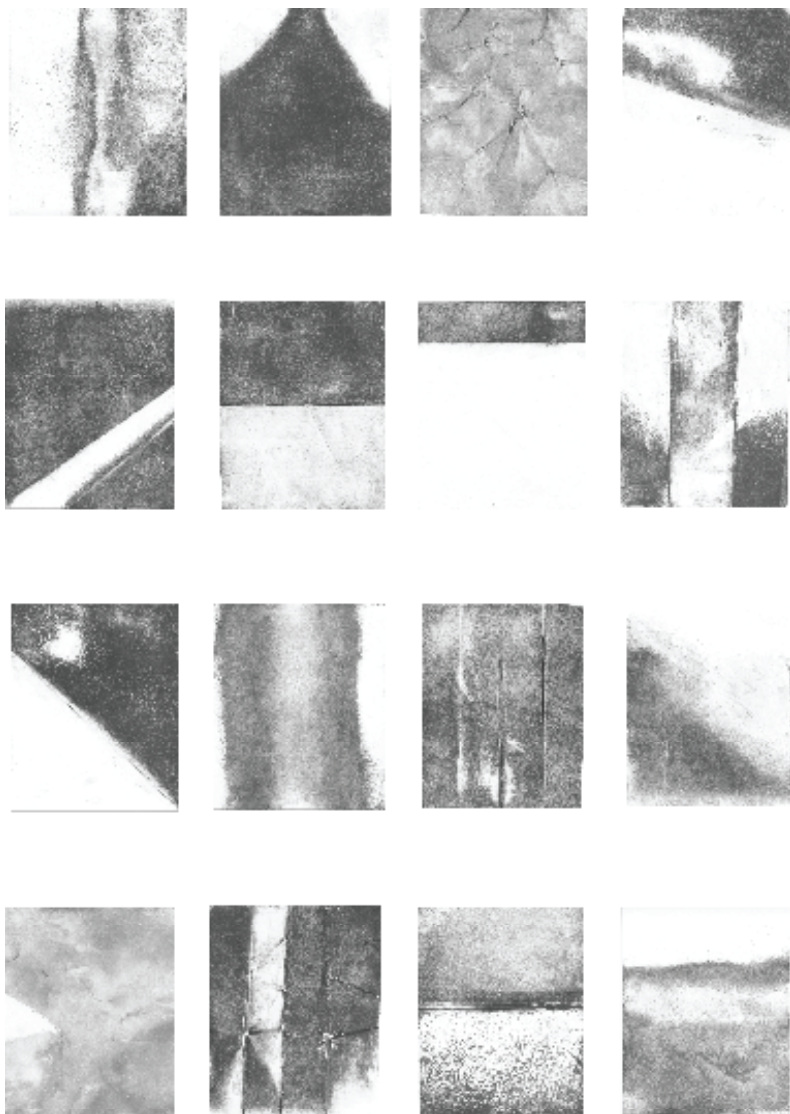
afinidade com a folha de papel. A analogia entre os dois materiais cruza as suas qualidades específicas enquanto levanta a possibilidade de representação de uma nova dimensão. A noção do “entre dimensões” está como tenho vindo a analisar, no infra-mince de Duchamp, e também no trabalho de Tauba Auerbach. Entre a tri e a bi-dimensionalidade a artista pensa nesse limiar, com noções discordantes como ordem e desordem, legibilidade e abstração. Os procedimentos como a dobragem revelam a materialidade presente entre esses dois planos. Nas suas pinturas *Fold*, Auerbach molda grandes pedaços de tela, criando dobras, depois coloca-os de forma plana, com uma pistola pulverizadora aponta em diferentes ângulos para pronunciar os destaques e as texturas das superfícies. Quando a tinta seca e a tela é esticada fica um registo quase perfeito da forma tridimensional anterior da superfície. Observo o trabalho da artista, que embora partindo de motivações diferentes – inspiradas pela matemática e física, – revelam como o nosso mundo multidimensional pode ser transmitido por uma superfície plana; desmontando as formas conven-



cionais de informação visual e de percepção espacial. Com composições metódicas Auerbach manipula discretamente os materiais, confronta as limitações e cria novas poéticas visuais. As *Plate Distortion* foram realizadas depois. Auerbach criou três gravuras: amassou folha de cobre que depois foi gravada e achatada para impressão. A artista desafia a experiência dos espectadores enquanto os seus trabalhos alteram os métodos tradicionais de gravura para distorcer a percepção e a dimensão. Para esta série, Auerbach opta pela folha de cobre dobrada como base das suas gravuras para produzir o efeito tátil e amassado das obras. Ambos os seus trabalhos, *Fold* e *Plate Distortion*, serviram como referência tecnológica e poética ao trabalho como forma de pensar sobre as características dos materiais para revelar a tridimensionalidade.

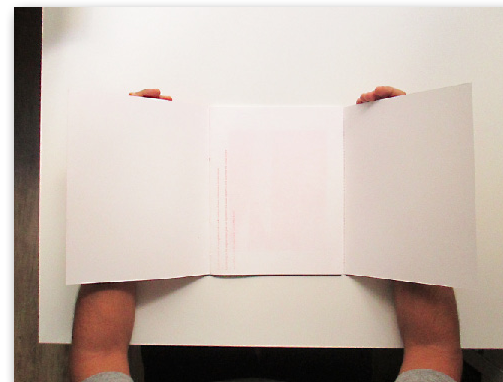
Ao investigar a técnica utilizada pela artista, testa-se pequenas chapas de modo a preservar as marcas e gravar o volume das composições (ver relato tecnológico pág.84). Foi utilizada a técnica de água-tinta, num processo em que pó de resina cai sobre a chapa e deposita-se permitindo criar variações tonais. Neste caso, como a chapa se encontra irregular, a nuvem de pó adapta-se à superfície caindo e alojando-se inesperadamente sobre as inclinações do plano. Seguindo-se a corrosão sobre a camada de resina, a mancha destas superfícies fica gravada e a flexibilidade da folha de latão permite com que volte ao plano bidimensional para impressão.

Foram realizadas impressões das 16 chapas gravadas. No seguimento destas gravuras foi realizado um livro que coleta as digitalizações das gravuras; e foi pensado de modo a revelar a experiência do processo de construção das imagens – interagindo com o usuário e com o espaço. Num jogo de combinações visuais e intersecções, os planos e

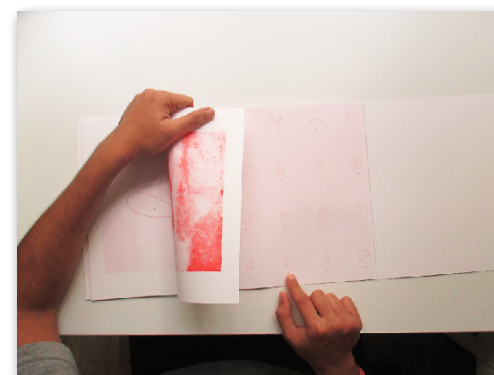


linhas transformam o livro numa superfície escultórica.

Ao folhear as páginas o conteúdo é abstrato, observam-se as imagens e interroga-se o propósito das linhas variáveis que as acompanham. Num primeiro momento, essas linhas observam-se na capa, entre um gradiente que representa a nuvem de pó que cai lentamente sobre as chapas no processo de água-tinta.



Ao desdobrar a capa as linhas revelam a sua função: a imagem que a acompanha intersecta o plano e gera-se a figura tridimensional. Desta maneira é possível voltar à forma original, experienciar a dinâmica visual e construir o próprio objeto.



Ao pensar na edição, o livro foi impresso em *risograph*, a particularidade deste tipo de impressão realça as irregularidades da imagem e a bidimensionalidade na folha de papel. A impressão riso é diferente da impressão regular em quatro cores, foi desenvolvida através de um sistema independente que cria cada cor individualmente. É semelhante à serigrafia no princípio permeográfico em que a impressora cria uma matriz física, constituída por papel que impede a passagem da tinta de acordo com a gravação. Tendo como vantagem o custo de produção, indicado para produzir publicações. Uma das características deste tipo de impressão é o que a torna cativante são os pequenos erros, o caráter e o calor das cores. Entre as possibilidades de verde, azul ou vermelho, a última cor foi a escolhida por ir de encontro com a cor original dos primeiras gravuras.

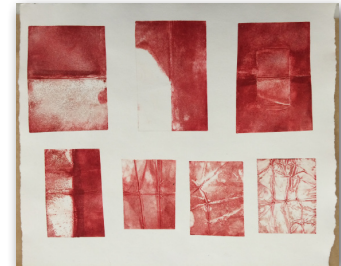
60. Surfaces, 2017
Impressão riso, Mohawk Superfine Smooth 150g/m
capa, Mohawk Superfine Smooth 300g/m
21 x 15 x 7 cm



(1) Num primeiro momento cortou-se chapa de latão com duas espessuras diferentes e testou-se a sua maleabilidade. Com a mais fina é possível criar qualquer tipo de dobras e vincos, em semelhança ao papel; com outra um pouco mais grossa é difícil de manobrar e o efeito é mais delicado e ondular.



(2) Escrevem-se os passos a seguir para testar a gravação de imagem: dobrar antes ou depois de ir ao ácido; ir ao ácido com ou sem água-tinta; dobrar antes ou depois da água-tinta. Ao ensaiar observou-se as variações que estas decisões causam na chapa. (3) Com um banho único de percloroeto de ferro, testaram-se vários métodos de imersão: emergir a chapa por completo no ácido; levar a chapa ainda dobrada e desdobrada; deixar o ácido acumular nos sulcos e deixar as extremidades da chapa sem acidulação. Com a variação no tempo de acidulação, obtém-se diferentes desenhos pela configuração dos contornos do banho, quer na tonalidade da água-tinta que adquire maior profundidade consoante o tempo em que se mantém submersa. (4) Observam-se as variações tonais, a definição das imagens e os efeitos das dobras. Desta forma, antes de dar continuação ao trabalho, foi possível definir o melhor tipo de chapa, o processo de gravação e os tempos de acidulação. (5) Estava presente na ideia voltar a trabalhar a dobra sobre a imagem impressa, de forma a reforçar e a afirmar o intuito espa-





cial da imagem. Foi desta forma que ao envolver-me tatilmente com um dos testes de impressão surgiu o conceito para o livro: entre passado, presente e futuro é possível voltar à forma tridimensional que deu origem à imagem.

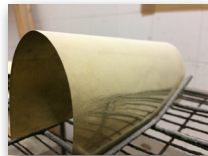
Conceção das gravuras e livro:



(1)Foram construídas 16 formas com a chapa de latão (2)de seguida apoiaram-se as chapas na grelha para posicionar dentro da caixa onde se encontra a resina, para o processo de água-tinta.



Esta base permitiu instalar e segurar as chapas de forma a que a resina caísse sobre o ângulo desejado. (3)

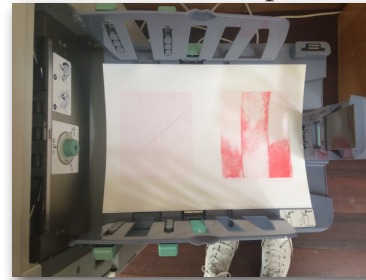


Observa-se o pó sobre o latão. É importante ter cuidado ao retirar as chapas do compartimento onde leva a resina pois com os movimentos o pó pode deslocar-se de forma indesejada. Foi necessário repetir o procedimento de água-tinta com uma das chapas por este motivo. (4)Depois aquece-se a chapa com uma chama e fixa-se



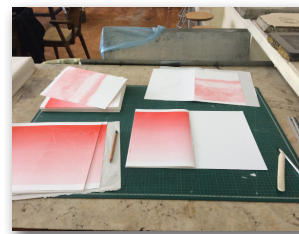
a resina.(5)Antes de ir ao ácido, planifica-se a chapa e cobre-se a parte de trás com fita adesiva para proteger. Foi usado tempo individualmente com cada uma, movendo e controlando a chapa

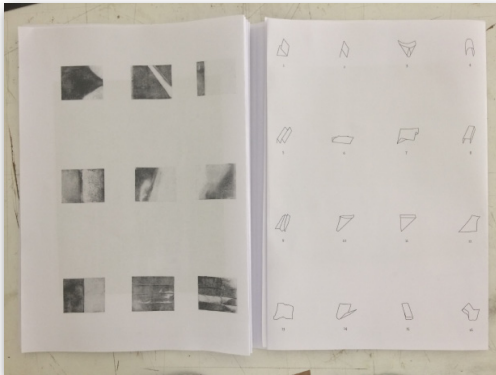
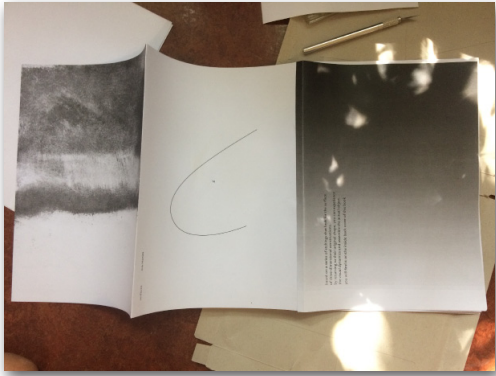
para o efeito desejado. (6)Observam-se as chapas gravadas e uma das chapas com tinta azul antes de imprimir.



(7) Para o livro foram digitalizadas as impressões das 16 gravuras. Desenhou-se o livro e foram feitas maquetes a preto e branco, antes de passar para o objeto final em riso. (8)O livro foi impresso no ateliê

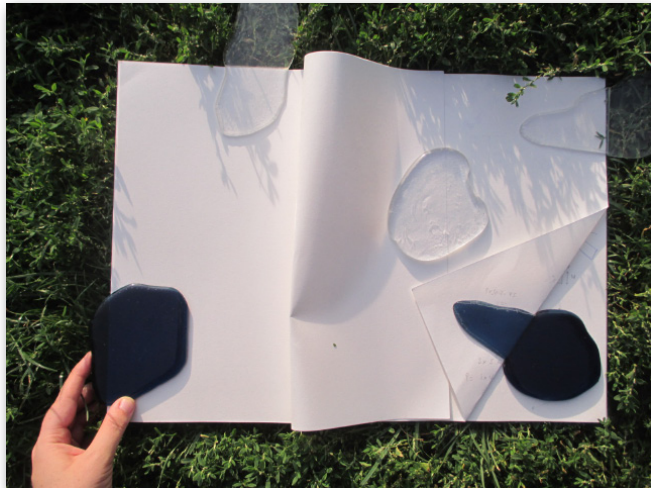
da Professora Graciela Machado, numa edição de 10. A impressão foi feita em A3 e o miolo encadernado em formato de caderno. As páginas seriam cosidas com linha de algodão, mas acabou por se verificar que neste livro a melhor opção prática e estética é ser agrafado. O corte e encadernação foram realizados nas oficinas de técnicas de impressão da Faculdade.





CLOUDY MEMORY

O projeto reflete sobre o livro, e evoluiu ao empurrar os limites da criação na apropriação de outros objetos. O pisa papel é um objeto utilizado para imobilizar folhas, cartas e papéis, e evita que estes voem com o vento. No vínculo com o livro e outros objetos gráficos que analisam a materialidade do intangível, este utensílio (e ultimo exercício do projeto) é um pequeno remate dos esforços feitos para suspender o tempo.



Pedaços de vidro *bullseye* foram cortados com formas orgânicas. Gênero de gotas/ gênero de nuvens, ao fundir apoiadas num ligeiro relevo, a simular o volume de páginas do livro. As peças retiveram esses vincos e o vidro deposita-se na parte mais baixa criando diferentes texturas.

No jogo entre palavra e significado, o trabalho revela o espaço não físico, transformando a percepção e a interação do usuário com o objeto. No

momento de fixar a folha, refletir sobre a brevidade de um momento e prolongá-lo.

73. Pisa tempo/papel, 2017
pisa papel em vidro bullseye
dimensões variáveis

Por ordem cronológica discute-se as várias fases de trabalho situando o processo de investigação com a teoria e prática experimental de outros autores. Introduz-se o conceito de livro de artista e múltiplo, tendo como estratégia a apropriação e multidisciplinaridade na discussão da concretude do intangível, abrindo novas possibilidades de mediação e criação.

Encarando o projeto como a oportunidade para explorar diferentes técnicas de criação de imagem trabalha-se na procura de dar forma ao informe, ao mesmo tempo que se precisa do livro e dos “seus limites (visíveis, mensuráveis, tangíveis)” (Vale, 2012, p.52).

Num primeiro momento, apodero-me de imagens geradas na internet como conteúdo para um primeiro livro, na reconquista do espaço que pertence à imaginação. A ligação entre o digital e o material assistem o trabalho em diferentes momentos, por vezes mais timidamente. O interesse está na receptividade dos materiais, analisar as suas características formais e estéticas em acordo com as soluções necessárias para dar resposta às perguntas do projeto. No contexto prático, as influências presentes na pesquisa que sustenta o trabalho, apoiam a pluralidade de formas e linguagem que partindo da ideia de livro de artista, percorreu o conceito de múltiplo, objetos escultóricos, impressões e híbridos.

Onde interessa a invisibilidade e sensorialidade tenta-se conseguir um espaço onde o mistério tenha algo a acrescentar. O trabalho analisa uma nova dimensão, presente no conceito de infra-mince e no trabalho de outros artistas que pensam nos limites da materialidade. A

descontração na atitude de lidar com o sensível e o indefinido permite mover-me mais rapidamente na busca de comprovar a possibilidade de tocar no intangível, através de exemplos práticos. O projeto desenvolveu-se entre estúdios e oficinas que apoiaram o processo de trabalho em diferentes momentos, e por vezes simultaneamente, em conformidade com os exercícios desenvolvidos. No Porto: as oficinas de gravura, cerâmica e vidro. Na Polónia: as oficinas de encadernação, gravura, impressão digital e experimental, e vidro artístico. As respostas aos problemas na representação do intangível surgem no processo, que embora disponível à experimentação, é estruturado com base na forma e significado.

Dos livros e objetos apresentados antecede um longo processo de pesquisa, testes e concepção até à forma final. Com as contrapartidas e rupturas no projeto encontram-se novas soluções e novos começos:

O têxtil, surgiu numa primeira fase como suporte na gravura e em alternativa ao papel, por ser fino e translúcido. A insistência no material permitiu durante a pesquisa encontrar novas técnicas significativas no alcance do intangível. Na cerâmica, a intuição levou a começar com o gesso, que se revelou o material adequado à linguagem pretendida. Mas foi com a experiência em cerâmica líquida que se percebeu a potencialidade da porcelana. No vidro, só foi possível a realização do trabalho com o apoio das assistentes de vidro artístico na Faculdade de Wroclaw. Ao apresentar o projeto fui aconselhada e guiada no longo processo de testes e finalização da peça. A gravura, foi impulsionada principalmente pela curiosidade num

contacto mais íntimo na análise e criação de imagem. Em contraste com a rapidez e nitidez da impressão digital, a gravura exige tempo, insistência e controlo. Com base nos erros manobrei o método utilizado adaptando à minha lógica de trabalho.

Paralelamente ao espaço de produção, a parte conceptual procurou ser consistente na representação do impalpável, embora por vezes complexa em articulação com a quantidade de perguntas e respostas que iam surgindo. Partiram de interesses e histórias pessoais, mas através da análise do céu, das nuvens, da memória, torná-las questões universais. No limiar de oposições entre o intangível e o tangível, na procura de uma entre dimensão.

Acredito que a disponibilidade para a descoberta da singularidade dos materiais, permitiu ao projeto pensar e concretizar novas possibilidades na análise do carácter do livro de artista. E acrescentar na continuação da prática do livro, a receptividade de articulação entre disciplinas, que potencializam o trabalho entre significação e forma.

Albers, K. (2015). At My Desk and In My Hand: (1. Library of the Printed Web), disponível em <http://circulationexchange.org/articles/tenthings.html>. Acesso em 16/01/2016.

Bachmann, I. (1992). O tempo aprazado poemas (1953-1967). Lisboa: Assírio & Alvim.

Brachlow, H. (2012). Density, Light and Form in Solid Glass Sculpture. Royal College of Art.

Campioli, I. (2015) LE COSE CHE SI VEDONO IN CIELO (The Things One Sees in the Sky), disponível em <http://www.fotografiaeuropea.it/fe2015/en/mostra/le-cose-che-si-vedono-in-cielo-2/>. Acesso em: 24/02/2017.

Damisch, H. (2002) A Theory of /Cloud/: Toward a History of Painting. Stanford University Press.

Drucker, J. (2004). The century of artists' books. New York: Granary Books.

Faria, N. (2012). Para além da história. Guimarães: Capital Europeia da Cultura.

Faria, N. (2013). Lições da Escuridão. In C. I. d. A. J. d. Guimarães (Ed.): A Oficina, CIPRL.

Fundação Calouste Gulbenkian Museu Calouste Gulbenkian Galeria de Exposições Temporárias. (2012). Tarefas infinitas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Gil, J. (2005). A imagem-nua e as pequenas percepções estética e metafenomenologia (2ª ed ed.). Lisboa: Relógio d'Água.

Gilbert, E. A. (2016). *Publishing as Artistic Practice*. Berlin: Sternberg Press.

Gombrich, E. H. (1986). *Arte e ilusão um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora.

Gouveia, A. E. d. (2012). *Os Microplanos de Montez Magno e os infra-minces de Duchamp: a hipersensível vastidão de um ínfimo intervalo*. (Programa de Pós-graduação em Artes Visuais), Universidade Federal da Paraíba UFPB, Brasil. disponível em <http://tede.biblioteca.ufpb.br>.

Hoffberg, J. (1983, May 13). *PROFILE: maurizio nannucci and zona, florence. Umbrella*. disponível em <https://journals.iupui.edu>.

(2014). *Bag Book Back Maurizio Nannucci*, disponível em <http://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=3230&menu=>. Acesso em 04/04/2016.

(2015). *MAURIZIO NANNUCCI, WHERE TO START FROM*, disponível em <http://mousse magazine.it/maurizio-nannucci-maxxi-museion/>. Acesso em 04/04/2016.

(2016). *ED/MN – Editions and Multiples 1967/2016 (Maurizio Nannucci)*, disponível em <http://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=5011&menu=>. Acesso em 04/04/2016.

Marcel Duchamp and The Readymade, disponível em https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/dada/marcel-duchamp-and-the-readymade. Acesso em 05/02/2017.

Huchet, P. (2015). *INFRA-MINCE ou um murmúrio secreto*. Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. disponível em <https://periodicos.ufrn.br>.

Lauf, C. (1998). *Artist/Author: Contemporary Artists' Books*. New York, Distributed Art Publishers Inc.

Li, L. (2011). *China's Cultural Relics*. Cambridge University Press.

(2005). *Rachel Whiteread: EMBANKMENT*, disponível em <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-rachel-whiteread-embankment/rachel-whiteread>. Acesso em 05/09/2017

Manrique, J., Ramírez, M., & Zegher, C. (2006). *Gego: Between Transparency and the Invisible*. Houston Museum of Fine Arts.

Merleau-Ponty, M. (2006). *Phenomenology of perception*. London: Routledge.

Moeglin-Delcroix, A. (1979). *Esthétique du livre d'artiste*. Paris, Jean-Michel Place / Bibliothèque nationale de France.

Rodrigues, A. (1994). *Desenhos Contemporâneos: A Partir do Infra-Mince*. Lisboa: Livros Horizonte.

Senior, D., Hamerman, S. (2016). *Screen life and shelf life: critical vocabularies for digital-to-print artists' publications*, disponível em <https://www.cambridge.org/core/journals/art-libraries-journal/article/screen-life-and-shelf-life-critical-vocabularies-for-digitalto-print-artists-publications/3952FB460414A9B5604130F8388DAC5A>. Acesso em: 16/01/2016

Silveira, P. (2001). *A página violada: da ternura à injúria na*

construção do livro de artista. Porto-Alegre: UFRGS editora Silveira, P. (2008). As existências da narrativa no livro de artista. (Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. disponível em <http://www.lume.ufrgs.br>.

Soulellis, P. (2013). Library of the Printed Web, disponível em <http://libraryoftheprintedweb.tumblr.com>. Acedido em: 16/01/2016.

Vale, P. (2014). Tarefas Infinitas. Quando a arte e o livro se ilimitam. Lisboa: Fundação Gulbenkian, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=8sTu_TzYhak. Acedido em: 18/01/2016.

Fig.01 Boneca/almofada P13

Fig.02 Capturas de ecrã do programa stellarium P20

Fig.03 Maquete livro Terra, Porto P20

Fig.04 Livro Terra, Porto, 2017, 14 x 18cm ,48 páginas impressão a laser, Munken Print White 100g/m P21

Fig.05 Paul Soulellis, Apparition of a distance, however near it may be, 2013 8.5in.x11in, fonte: <http://soulellis.com/projects/apparition/> P22

Fig.06 Maurizio Nannucci, Poem, 1968, 6.5x3.5x4.2 cm, fonte: <http://archives.carre.pagesperso-orange.fr> P24

Fig.07 Maurizio Nannucci, There's No Reason To Believe That Art Exists, 1997, fonte: <http://www.lespressesdureel.com> P26

Fig.08 Maurizio Nannucci, Bag Book Back, 2014, fonte: <http://www.lespressesdureel.com> P27

Fig.09 Boneca/almofada P30

Fig.10 Almofada chinesa (960-1279) fonte: Li, L. (2011). China's Cultural Relics. Cambridge University Press P31

Fig.11 Peças em gesso P32

Fig.12 Rachel Whiteread, Untitled (Pink Torso), 1995, gesso, 23.5x16.5x8.9 cm, fonte: <http://www.tate.org.uk> P33

Fig.13 Objeto Rosa, 2016, dimensões variáveis objeto decorativo em porcelana + postal P34

Fig.14 (relato tecnológico) Bordado na boneca P38

Fig.15 (relato tecnológico) Enchimento com gesso P38

Fig.16 (relato tecnológico) Secagem P38

Fig.17 (relato tecnológico) Resultados P38

Fig.18 (relato tecnológico) Resultados P38

Fig.19 (relato tecnológico) Secagem P39

Fig.20 (relato tecnológico) Resultado sobre tecido P39

Fig.22 (relato tecnológico) Resultado final em porcelana P39

Fig.23 Desenho em têxtil com devoré P46

Fig.24 Cloudy Memory, 2017, dimensões variáveis, impressão a laser,

Novatech digital Silk Mate 130 g/m P47

Fig.25 Livro Cloudy Memory P48

Fig.26 (relato tecnológico) Pasta devoré P50

Fig.27 (relato tecnológico) Pasta + Catalisador P50

Fig.28 (relato tecnológico) Desenho no têxtil P51

Fig.29 (relato tecnológico) Secagem P51

Fig.30 (relato tecnológico) Termofixação P51

Fig.31 (relato tecnológico) Lavagem P51

Fig.32 Testes de gravura com transferência electrográfica P54

Fig.33 Testes de gravura com impressão direta P55

Fig.34 Achieving Invisibility I, 2016, impressão a laser, Poster: 138 x 98
Livro: 29 x 41 cm P56

Fig.35 Achieving Invisibility II, 2017, impressão a laser em acetado e
papel vegetal Poster: 138 x 98 cm, Folhas: 29,7cm x 21 cm P59

Fig.36 Gráfico com tipos de nuvens
fonte: <http://www.chemtrailplanet.com> P61

Fig.37 10 paper screens, 2017, impressão a laser em tecido e papel,
com elástico Tecido: 100 x 25 cm Cartões: 29,7 x 21 cm P62

Fig.38 Unreachable Space, 2017, 6 poistais em vidro com caixa
21 x 15 x 7 cm P64

Fig.39 (relato tecnológico) Pormenor de cores P66

Fig.40 (relato tecnológico) Teste com gradação P66

Fig.41 (relato tecnológico) Trabalho no maçarico P67

Fig.42 (relato tecnológico) Teste de fusão P67

Fig.43 (relato tecnológico) Teste jato de areia P67

Fig.44 (relato tecnológico) Teste jato de areia + pó de vidro P67

Fig.45 (relato tecnológico) Processo com jato de areia P68

Fig.46 (relato tecnológico) Enchimento com pó de vidro P68

Fig.47 (relato tecnológico) Lixar o vidro P69

Fig.48 (relato tecnológico) Corte dos postais P69

Fig.49 (relato tecnológico) Resultado final P69

Fig.50 (relato tecnológico) Construção da caixa (medir as divisórias) P70

Fig.51 (relato tecnológico) Construção da caixa (fornar com tela de
encadernação) P70

Fig.52 (relato tecnológico) Construção da caixa (divisórias) P70

Fig.53 (relato tecnológico) Pormenor tipografia P70

Fig.54 (relato tecnológico) Aplicação de relevo P70

Fig.55 (relato tecnológico) Resultados P71

Fig.56 Chapas de latão dobradas P74

Fig.57 Passo nº13 e 14 (resultado final) do manual How to - Tridimensio-
nalidade do Papel - Pure Print. Daniel Fonseca/Inês Martins 2015 P73

Fig.58 Tauba Auerbach, Fold, 2011
fonte: <http://www.taubaauerbach.com> P74

Fig.59 Resultado gravuras P76

Fig.60 Livro Surfaces, 2017, Impressão riso, Mohawk Superfine Smooth,
21 x 15 x 7cm 150g/m, capa: Mohawk Superfine Smooth 300g/m P79

Fig.61 (relato tecnológico) Testes para gravação P81

Fig.62 (relato tecnológico) Acidulação P81

Fig.63 (relato tecnológico) Teste impressão P81

Fig.64 (relato tecnológico) Teste de dobragem sobre impressão P81

Fig.65 (relato tecnológico) Chapas na grelha para água-tinta P81

Fig.66 (relato tecnológico) Acidulação P81

Fig.67 (relato tecnológico) Chapas gravadas P81

Fig.68 (relato tecnológico) Chapas gravadas com tinta azul P81

Fig.69 (relato tecnológico) Impressão em risograph P82

Fig.70 (relato tecnológico) Impressão do livro surfaces no ateliê da
Professora Graciela Machado P82

Fig.71 (relato tecnológico) Encadernação P82

Fig.72 (relato tecnológico) Maquete do livro surfaces P83

Fig.73 Pisa tempo/papel, 2017 P87

Papel:

Papel Bíblia 50 g/m

Papel Bíblia Azul 40 g/m

Mohawk Superfine

Smooth 150 g/m

Novatech Digital Silk

Mate 130 g/m

Fonte:

Sabon Roman/Bold

Franklin Gothic Book/

Medium

Inês Martins

2017